СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Год шестнадцатый

АЛЬМАНАХ ПЕРВЫЙ

СОДЕРЖАНИЕ

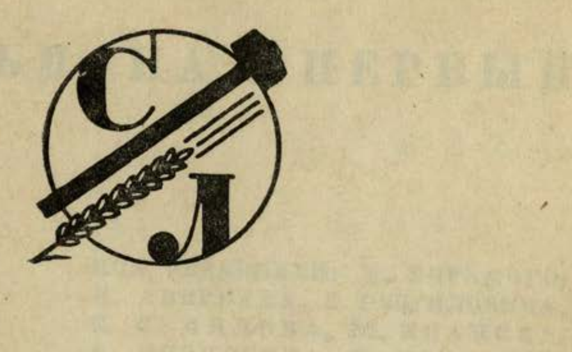
Репродукции с работ художников Палеха:

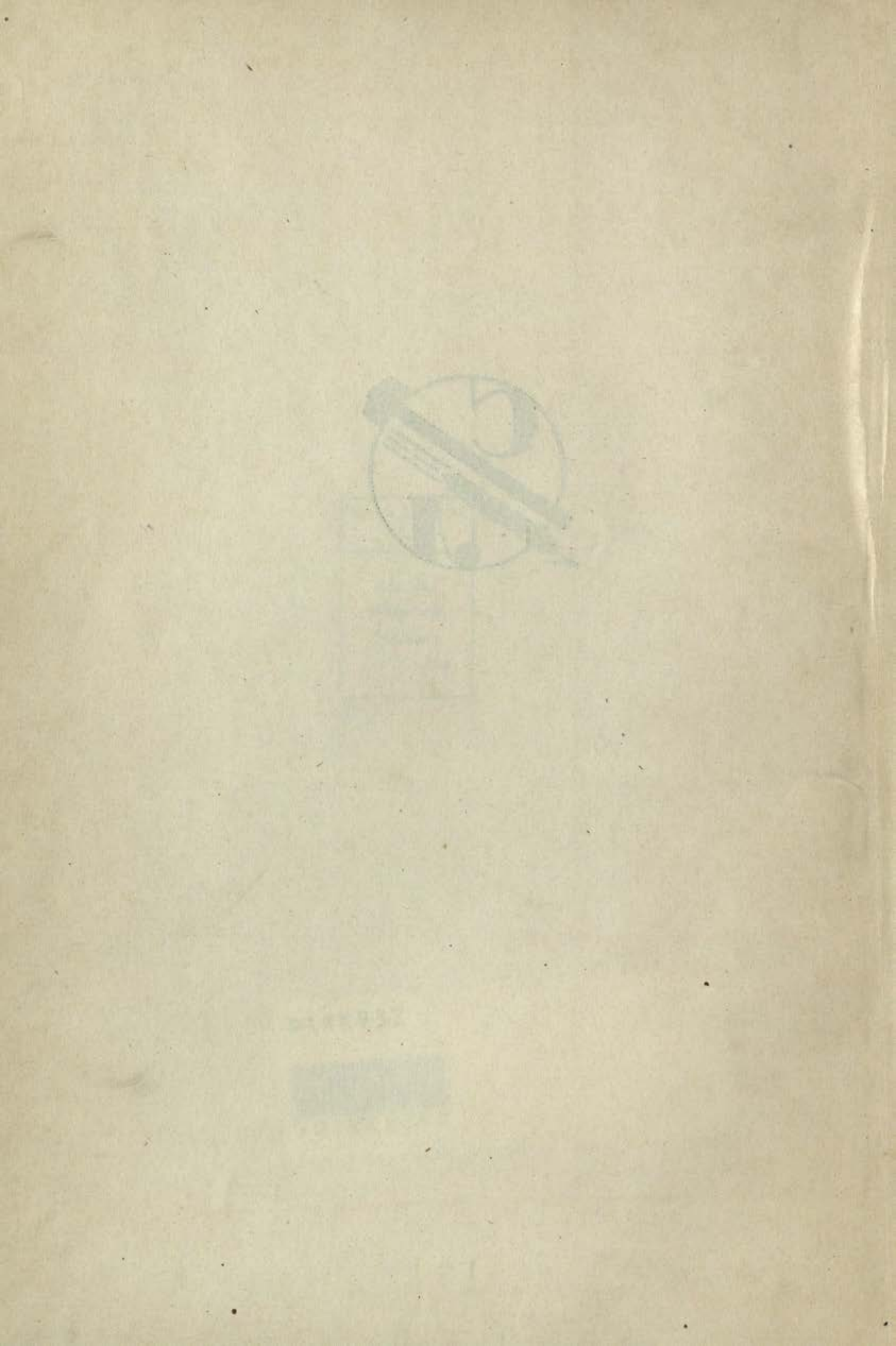
И. Голикова, И. Баканова, И. Вакурова, Н. Зиновьева, А. Котухина, И. Маркичева.

Рисунки—Кукрыниксы

Год шестнадцатый




С
Л



ГОД ШЕСТНАДЦАТЫЙ

АЛЬМАНАХ ПЕРВЫЙ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ: М. ГОРЬКОГО,
Л. АВЕРБАХА, Е. ГАБРИЛОВИЧА,
В. ЕРМИЛОВА, Вс. ИВАНОВА,
В. КИРПОТИНА, П. ПАВЛЕНКО,
Н. ТИХОНОВА, А. ФАДЕЕВА

СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА • МОСКВА 1933

Д. Мирский

Джеймс Джойс

Джеймс Джойс стоит рядом с Марселем Прустом как крупнейший писатель той литературы, которая непосредственно связана с паразитическим загниванием буржуазной культуры Запада. Но Пруст, парижанин и бытописатель высшего общества столицы этой культуры, один из тех писателей, о которых можно сказать, что, если бы их не было, марксистское литературоведение должно было бы их выдумать. В Джойсе, наоборот, элементы, типические для литературы паразитической буржуазии, в очень значительной мере осложнены чертами относительно случайными, связанными с его происхождением из провинциальной страны. На первый взгляд Джойс может даже показаться писателем только ирландским: оторванный в течение всей своей зрелой жизни от своей ирландской почвы, в творчестве своем Джойс не выходит за пределы заданного ему детством и юностью ирландского материала. Если бы содержание образов, если бы их «адреса», их расположение в пространстве и в истории определяли творческий облик писателя, Джойса пришлось бы признать литературным представителем ирландской мелкой, вырастающей в среднюю буржуазию тех самых кругов, которые после частичной победы ирландской революции и ценой предательства этой революции и компромисса с британским империализмом стали у власти в новорожденном «свободном государстве». Но арсенал образов не исчерпывает творческой сущности художника. Не менее существенны его отношения к ним и его творческий метод. Отношение же Джойса к его ирландским образам определяет его как отщепенца-эмигранта и беглеца от породившей их реальности, а его творческий метод непосредственным образом связывает его с наиболее типичными и центральными художниками космополитической паразитической буржуазии, с одной стороны, с крайним психологизмом Хенри

Джеймса[1] и Марселя Пруста, с другой—с конструктивизмом и кубизмом, особенно ярко расцветшим в парижской живописи от Сезана до Пикассо.

Джойс родился в 1882 году в Ирландии, в интеллигентной мелкобуржуазной семье. Молодость его приходится на конец 90-х годов и начало 900-х—время спада ирландского революционного движения и расцвета ирландской литературы на английском языке. Ирландская литература на ирландском языке прекратилась вместе с гибелью ирландского феодально-родового общества, когда высший класс Ирландии начал сливаться с английскими колонизаторами. В течение первой половины XIX века преимущественно усилиями католического духовенства, стремившегося создать из Ирландии плацдарм для завоевания Англии, масса ирландского народа также перешла с ирландского языка на английский. Только на крайнем западе страны сохранились острова ирландского языка. С начала XVIII века Ирландия дала ряд выдающихся писателей на английском языке, но это были писатели, отражавшие помещичий класс и старую привилегированную буржуазию городов, классы английские по происхождению или вполне обанглечанившиеся. В течение всего XIX века происходил рост новой ирландской буржуазии, плебейско-крестьянского происхождения, но до 70-х годов рост этот насильно сдерживался английским владычеством. Все лучшие силы нарастающей ирландской интеллигенции в эти годы шли в национально-революционное движение (и не только в национальное—Ирландия дала Англии двух главных вождей чартизма—О'Коннора и О'Брайана и одного из лучших «преднаучных» социалистов—Вильяма Томсона). Ирландская литература этих лет была или помещичья (и постольку не ирландская, а английская), или революционная. Но ирландская революционная поэзия была только прерывающимся аккомпанементом революционного движения и не приводила к созданию национальной литературы как обособленной культурной функции.

В 80-х годах положение меняется. Под давлением революционного движения ирландских крестьян английский либеральный капитализм (Гладстон) решается частично пожертвовать интересами англо-ирландских помещиков. Аграрная реформа приводит к относительному расцвету ирландской экономики и к ускоренному росту национальной буржуазии. Это, с одной стороны, почти на 30 лет снимает с очереди крестьянско-национальную революцию, с другой—приводит к росту новой национальной интеллигенции и вместе с ней национально-буржуазной литературы на английском языке.

---

[1] Хенри Джеймс (1843—1916), брат известного философа Вильяма Джеймса, родился в Америке, но работал преимущественно в Англии. У нас он почти неизвестен. Он интересен как еще до Пруста яркий представитель ультрапсихологизма паразитической буржуазии.

Но положение ирландской интеллигенции относительно своей буржуазии было своеобразно. Сдавленная в своем развитии английским владычеством Ирландия не имела своей промышленной буржуазии. Немногочисленная крупнокапиталистическая промышленность была в руках англичан. Национальная буржуазия была сельскохозяйственная и торговая. Как всякая кулацко-купеческая буржуазия, она соединяла в себе все отрицательные черты буржуазии без каких бы то ни было прогрессивных черт промышленного капитализма. Как всякая кулацко-купеческая буржуазия, она была бескультурна и идеологически реакционна, сохраняла тесную связь с католической церковью и не создавала спрос на культурное творчество.

В этой обстановке ирландская интеллигенция не могла не стать «беспочвенной» и отщепенческой. Как о русской интеллигенции 60-х и 70-х годов, о ней можно было бы сказать словами Некрасова: «Вы в своей стране... парии». Но в отличие от русской интеллигенции, отражавшей объективно нараставшую революционную ситуацию, субъективно еще не осознанную основным в то время революционным классом—крестьянством, ирландская интеллигенция расцвела в эпоху спада революционной волны, в эпоху своего рода ирландской столыпинщины, и поэтому подобно русской литературе межреволюционной эпохи ирландская литература в 90-х и 900-х годах была антиобщественна, пассивно-эстетична и индивидуалистична. Но в отличие от русской литературы, после 1905 года тесно спаянной с Рябушинскими и Терещенками, ирландское «литературное возрождение» было в контрах со своей буржуазией, так как эта буржуазия не нуждалась ни в какой литературе. Как только в 1910-х годах наметилась возможность революционного подъема, молодое поколение интеллигенции быстро сблизилось с революцией (его лучшие молодые поэты были расстреляны при подавлении дублинского восстания весны 1916 года). Но для поколения, пришедшего в жизнь между 1885 и 1910 годами, возможности революционного выхода не было. Положение его было трагикомическое: объективно отражая класс, по природе своей бескультурный, оно должно было служить господину, не нуждавшемуся в его услугах. В писателях так называемого «литературного возрождения Ирландии» мы находим романтическое погружение в мифологическое прошлое Ирландии вместе с полной оторванностью от жизни и от политики, с тяготением к мистицизму, оккультизму и теософии, как у крупнейших поэтов этой эпохи—Ейтса и Джорджа Рэсселя (известен под псевдонимом А. Е.), или с узко-филологическим уклоном, как у Дугласа Хайда и его учеников. В то же время биография почти каждого ирландского писателя этого поколения отмечена резкими конфликтами с ирландской публикой. Наиболее известен из них инцидент с представлением первой пьесы Ейтса «Графиня Катлин». Героиня этой очень романтической и очень прекрасно-

душной пьесы, по идеологии своей вполне реакционной, продает свою душу дьяволу, чтобы спасти своих подданных от голода. Это показалось кощунственным католическому обывателю, и пьеса была освистана и согнана со сцены. (Когда через четверть века ирландская буржуазия пришла к власти, она установила цензуру, действующую в этом же духе.) Интересно, что этот эпизод введен Джойсом в «Портрет художника в молодости», где он является одним из этапов отрыва героя от ирландской среды.

Рядом с этим мечтательным национализмом мы имеем своеобразный космополитизм, бегство из Ирландии на континент и в Англию, стремление выйти из своей провинциальной дыры, от своей кулацко-купеческой буржуазии и включиться в общезападную культуру космополитической буржуазии. Знаменитейшим из этих беглецов стал сам Джойс. Предшественником его был талантливый драматург Джон М. Синг (Synge, 1871—1909). Синг эмигрировал рано, легко освободился от всего ирландского, сделался парижанином и богемой, но не мог найти приложения своей художественной энергии, пока Ейтс—патриарх и опекун всего этого поколения—не посоветовал ему вернуться в Ирландию. Последовав совету Ейтса, Синг со своей благоприобретенной свободой от ирландской провинциальности сумел подойти к ирландскому материалу как к чистой экзотике. Он избрал своей темой сельскую жизнь самого глухого захолустья западной Ирландии и создал резко-условный театр, где персонажи говорят языком, стилизованным из англо-ирландских крестьянских говоров (английский язык с кельтским синтаксисом), а действия их определяются стилизованной психологией воспринятого как экзотический гротеск «деревенского кретинизма». Из этой психологии (как Леви-Брюль из дологического мышления) Синг создает логически законченную систему драматических мотивировок, являющуюся основным конструктивным принципом его драм. Этот метод сближает его с таким характерным и центральным выражением культуры космополитической буржуазии, как кубизм в изобразительных искусствах, который тоже основан на логическом развертывании закономерности произвольной (идеалистической) или до неузнаваемости стилизованной (волюнтаристской) «реальности». Интересно, что, хотя Синг остался почти неизвестен на континенте, новейшая французская драматургия пользуется по существу синговским методом, и многие ее произведения (например, пьесы Кромеленка) имеют величайшее сходство с театром Синга.

Отношение Синга к языку тоже имеет свои корни в том же кубистическом, волюнтаристском подходе к материалу. Но у него это усилено специфическим отношением космополита-ирландца к английскому языку. Ирландец по рождению, «парижанин» по культуре, Синг принужден писать на языке, с которым он

культурно никак не связан. Остро сознавая эту унизительную необходимость, чувствуя, как впоследствии было так ярко выражено Джойсом, что последний вульгарнейший англичанишка больше хозяин у себя в языке, чем он, величайший и утонченнейший ирландский писатель, Синг ломает и насилует навязанный ему историей язык, чтобы сделать его своим, ирландским и синговским. Путем усиливания и педалирования всего того, что в говорах ирландских крестьян больше всего противоречит «духу» английского языка, и возведения всего этого в логически стройную систему он создает свой литературный диалект, которым в жизни никто никогда не говорил. Причем пользуется он этим своим диалектом не только там, где это оправдано темой, не только в пьесах про ирландских крестьян, но и в весьма любопытных переводах с континентальных языков из Петрарки и Виллона[1].

Так обстояло дело с ирландской интеллигенцией и ирландской литературой, когда Джеймс Джойс учился в иезуитской семинарии и в дублинском университете и не в силах выдержать затхлую провинциальность буржуазной Ирландии, бежал на континент. В отличие от Синга, вернувшегося в Ирландию из Парижа реэмигрантом, не помнящим родства и способным подойти к своей родине с ее самого экзотического и эстетического конца, Джойс уезжал с тем, чтобы никогда не вернуться, но и никогда не забыть,—уезжал ушибленный ненавистной, но незабываемой мещанской Ирландией, которую он мог победить в себе только выросши в величайшего словесного мастера космополитического буржуазного Запада. По началу могло бы казаться, в нем было мало данных, чтобы одержать такую победу. Нищий интеллигент, он долго скитался по Европе, с трудом зарабатывая себе на жизнь английскими уроками. Литературная традиция «ирландского возрождения» тоже крепко сидела в нем. В своей первой книге стихов «Камерная музыка» он еще вполне ученик Ейтса и его группы, отличаясь от них только несколько меньшей расплывчатостью, меньшей песенностью, большей жесткостью. Но уже во второй своей книге «Дублинцы» (1912 г., единственная из его книг до сих пор переведенная у нас) он начинает освобождаться от этого наследия. Эта книга рассказов из самой прозаической жизни ирландской столицы, уже самой своей тематикой резко порывающая

---

[1] Сходное с этим отношение к чужому литературному языку можно найти в английской литературе у шотландца Карлайля, в русской—у украинца Гоголя. Сходные явления находим мы у Бабеля, использующего русскую речь одесских евреев и украинских партизан Кубани в направлении, очень сходном с приемами Синга. Конечно, историко-литературная значимость таких сходных фактов совершенно различна, в зависимости от всей социальной природы данного писателя, от его положения в истории. Отмечу, однако, большое сходство Бабеля с Сингом не только в этом отношении: пьеса Бабеля «Закат» напоминает по своей конструкции Синга.

с мифологической романтикой поэтов «возрождения». В ней Джойс—ученик мастеров-космополитов Флобера, Мопассана, англо-ирландского флобертиста Джорджа Мура. В то же время он работает над автобиографическим романом «Портрет художника в молодости» (Portrait of the artist a Voun Man), в котором он «сводит счеты» со своим ирландским воспитанием.

Роман этот—пуповина, соединяющая наивного провинциального студента с мировым эстетом, побившим всех французов в их собственной игре. Герой, который опять появляется в «Одиссее»,—Стивен Дедалус, это, конечно, сам Джойс[1].

Роман построен автобиографически, но не как непрерывная хроника, а как ряд более или менее статических картин, отмечающих последовательные этапы детства и юности Стивена. Будущий художник и космополит растет в убогой и вульгарной обстановке ирландских задворков Англии. Затхлая провинциальность ирландской общественности; всевластие католической обывательщины; дома режущие разговоры о Парнеле[2], которого католическое духовенство, действуя как агент Англии, сумело дискредитировать в глазах ирландских масс, «разоблачив» его связь с чужой женой. Из дома Стивен попадает в цитадель католической диктатуры—школу иезуитов. Отравленные и укороченные двойным действием отцов иезуитов и заимствованного из Англии специфического спортивного варварства, его товарищи избивают Стивена за то, что он осмеливается считать великим поэтом еретика и блудника Байрона. В школе его глубоко разъедает католицизм, с одной стороны, глубоким сознанием греховности жизни и плоти, с другой—острым чувством католического ритуала и символики церковной латыни, которые начинают для него сочетаться с символикой эротической. После школы он «опускается», предается лени и тяжелому безрадостному разврату, все время сохраняя острое сознание смертного греха. Потом, случайно зайдя в церковь, он потрясается действительно «потрясающей» проповедью иезуита о вечных муках и на короткое время впадает в бурное раскаяние и истерическое «умерщвление плоти». Затем провинциальный дублинский университет с его убогой общественностью, с его наивными «студентами-крестьянами» из западной Ирландии, жадно изучающими допотопную отечественную старину; при непоборимом влечении к слову, острое сознание своей неравноправности в отношении великого—могучего—свободного английского языка; доморощенные размышления о природе творчества, в которых он бессилен не ис-

[1] Для насыщенного книжными и словесными ассоциациями воображения Джойса характерен выбор имен: Стивен (Стефан)—это греческое Стефанос—венок, символ честолюбия и жажды славы; Дедалус, фамилия, звучащая совсем не по-английски—намек на Дедала, мифического строителя критского лабиринта, духовного отца всех художников.

[2] Вождь ирландских национал-реформистов в 80-х годах.

ходить из схоластики Аристотеля и Аквината, и как новый триумф филистерства—скандал в театре с пьесой Ейтса. Дома после смерти матери—нищета, грязь, хаос, кишмя кишащий младшими братьями и сестрами, такими же маленькими варварами, как все в Ирландии. Наконец, выход—отъезд за границу к свободе и культуре.

«Портрет»—еще вполне наивная книга, откровенная и без больших затей. Метод Джойса, «вполне современный», еще далеко не выделяется какой-либо резкой оригинальностью. Это метод психологической стенограммы, регистрирующий сменяющиеся впечатления в их временной последовательности без анализа, без классификации, сохраняя их перебивчатость, но без той нарочитой «ничего не пропустить», которая потом разовьется в «Одиссее». Одновременно с Джойсом эта психологическая манера разрабатывалась рядом английских романистов и особенно романисток; наиболее характерные и последовательные формы она получила в многотомном биографическом романе Дороти Ричардсон; тот же метод лежит в основе стилизованного психологического лиризма романов Вирджинии Вульф.

Манера эта резко отлична от аналитической манеры Пруста (и Хенри Джеймса). Я начал эту статью сближением Джойса с Прустом, как двух наиболее ярких литературных представителей паразитической буржуазии эпохи загнивания капитализма. У обоих мы находим тот же ультра-психологизм, то же бесконечно большое внимание к бесконечно малым «внутреннего опыта», плод безделия и бесперспективной утонченности. Но в пределах одного и того же основного, социально-заданного стиля Пруст и Джойс резко противоположны. У Пруста ультрапсихологизм дан в чистом, беспримесном виде. У Джойса он сильно осложнен конструктивистскими тенденциями. Пруст—«бескорыстный» исследователь закоулков сознания, не столько «художник», сколько «ученый» (гораздо более уравновешенный ученый, чем профессиональный ученый, а на самом деле сочинитель мифов, профессор Фрейд). Он подходит к душевной жизни со скальпелем (недаром он сын доктора), разнимает ткани, изучает их строение, вскрывает их связи. Самый стиль у него рассуждающий—бесконечные предложения, разветвляющиеся на множество вводных и придаточных, с обилием отвлеченных слов и множеством неологизмов, вызванных потребностью закрепить новую, до тех пор неуловимую деталь. Прусту важно понять. Джойсу важны не связи и отношения, а образы. Он—«чистый художник», «создатель искусственных предметов» (artifiecer), строитель лабиринта, Дедал. В его книгах нет рассуждений, нет речи «от автора», одно чистое «мышление образами». Добираясь до тех же бесконечно малых сознания, что и Пруст, он не вскрывает их закономерностей, а строит из них лабиринты образов. Мы увидели, что в «Одис-

сее» он уже с самого начала пойдет осложнять психологический образ искажающими словесными стеклами и окончательно уйдет (в т. н. «Вальпургиевой ночи») от психологического реализма к чисто фантастическому методу символической «реализации подсознательного».

Несмотря на то, что именно в «Портрете» Джойс «сводит счеты» с Ирландией, общая тональность романа не выходит за пределы стиля «ирландского возрождения». «Портрет»—более ирландская, более юношеская и более романтическая книга, чем «Дублинцы». Но если в «Дублинцах» Джойс овладел иностранным оружием, в «Портрете» он, снова погрузившись в свои ирландские корни, изжил их до конца. «Портрет» непосредственно подводит к «Одиссею».

На общем лирическом фоне «Портрета» резко выделяется одно место—это проповедь иезуита о вечных муках. В ней Джойс вытягивается уже во весь рост как мастер и хозяин слова и смысла. С изумительной внутренней последовательностью он развертывает самую крайнюю, самую дикую контрреформационную концепцию вечного адского наказания, как бы исчерпывая все, что человеческий мозг может дать в изображении вечных и предельных мучений. Проповедь эта одновременно огромное достижение словесного искусства и замечательный документ о католицизме, но кроме того она еще бросает ярчайший свет на природу того романтического, эстетского, созерцательного натурализма не Золя, а Флобера и Мопассана, к традиции которого примыкает Джойс в «Одиссее». В отличие от общественного натурализма Золя, художественного выражения социального реформизма либеральной буржуазии, этот натурализм с его болезненным, эмоционально-двузначным влечением к уродству, страданию и смерти, находящий наслаждение в страдании и утешение в поражении и уничтожении, выражает биологическое пораженчество обреченных на историческую смерть. У Флобера это еще индивидуальное поражение в индивидуальной борьбе за существование утонченного и чувствительного существа, не выдержавшего конкурентной давки капитализма, художника, живущего в век, «враждебный искусству и поэзии». У Пруста это уж биологическое вырождение исторически обреченного класса. У Джойса сходное влечение возникает на «флоберовской» почве провинциальной, бескультурной, кулацко-купеческой Ирландии, но в зрелом его творчестве перерастает в одно из высших выражений биологического пораженчества праздной и культурно-утонченной империалистической буржуазии [1]. Так черты, кореня-

---

[1] Конечно, все это отражает только одну сторону империалистической буржуазии—ее паразитическую праздность и бесперспективную культурную утонченность. Активная сторона этой буржуазии также имеет свое отражение в искусстве от Киплинга и до наших дней.

щиеся в отщепенстве мелкобуржуазного интеллигента среди бескультурной буржуазии, в другой исторической обстановке становятся чертами, общими целому большому этапу крупнокапиталистической культуры.

Это переключение Джойса из ирландской в общеевропейскую среду интересным образом отражается на его личных литературных связях. Уехав из Ирландии, после долгих скитаний он осел на время в Триесте. Там он сблизился с неким Шмицем, миллионером и директором одной из двух триестских больших пароходных линий. Он открыл в Шмице «великого писателя» и побудил серьезно заняться литературой. Ультрапсихологические романы Шмица, вышедшие под псевдонимом Итало Звево («Итало-австриец»), были высоко оценены (преимущественно вне Италии: фашисты презирают эту «женственную» утонченность) и стяжали ему репутацию «итальянского Пруста».

Когда появился «Одиссей», одним из первых оценивших его был Валери Ларбо, другой—писатель-миллионер, владелец части курорта Виши и автор известного романа о миллионере «A. O. Barna-booth». Ларбо сделался главным пропагандистом Джойса, и французский (превосходный) перевод «Одиссея» вышел под его редакцией. «Открытый» Джойсом Шмиц и «открывший» Джойса (для французов) Ларбо—два сверхутонченных миллионера-эстета стоят как поручители за него у входа в литературу международной буржуазии.

К этому времени Джойс уже поселился в Париже. Война его застала в Триесте, откуда он перебрался в Цюрих и в Париж. Все это время он работал над «Одиссеем», который был закончен в 1921 году и вышел в свет в 1922 году.

«Одиссей» («Ulysses»), несомненно, исключительное явление в истории литературы. Внешние признаки этой книги общеизвестны. Все слышавшие о ней знают, что это книга в 732 страницы большого формата, разбитая на очень длинные главы без заглавий и без нумераций—и все это история одного человека в течение одних суток. Во-вторых, все знают, что это книга «неприличная». Она запрещена цензурой и в Англии, и в Америке (и, конечно, в Ирландии, где цензура в руках католического духовенства, которое должно было осудить «Одиссея» не только за «неприличность», но и за «кощунство»). И, действительно, в «Одиссее» ряд мест, совершенно необычных в серьезной литературе: одни полны непечатных слов, другие на первый взгляд сильно напоминают профессиональную порнографию. Зная все это, «рядовой» читатель надеется найти в «Одиссее» пикантное чтение, но в то же время его отпугивает монументальная скука этого бесконечного словесного джунгля. И надо признать, что прочесть «Одиссея» в первый раз—нелегкая работа. «Между делом» этого не сделаешь. Читать надо внимательно, ничего не пропуская, так как мельчайшие детали

играют свою роль в конструкции целого. На помощь читателю Джойс не приходит, и, пока не втянешься, многое кажется непонятным, многие переходы сбивают, многие элипсисы остаются незаполненными, многие образы не доходят. К этому надо прибавить трудности, чисто лингвистические. Обилие ирландских выражений, с одной стороны, с другой—постоянная игра с языком, деформация слов по самым разнообразным направлениям. И опять-таки трудности, как будто бы совсем лишние, вроде собственного правописания (Джойс, например, пишет в одно слово слова, обычно пишущиеся раздельно или через тире). Не говоря уже о том, что роман насыщен намеками на вещи, хорошо известные в Ирландии (где его как раз меньше всего читают), но совершенно чуждые континентальному и даже английскому читателю. Наконец, и уже более по существу «Одиссей» трудная книга потому, что это циклопическая постройка, сложенная из мельчайших камешков. Камешки располагаются в мелкие, сложные, сбивающие и уводящие узоры, и только очень медленно и постепенно, когда начинаешь воспринимать книгу как целое, когда на большую часть она прочитана, эти мелкие и мельчайшие единицы начинают складываться в огромные человеческие образы, составляющие основное художественное содержание «Одиссея» и прежде всего огромный в своей срединности образ главного героя «Одиссея»—Леопольда Блума.

Заглавие книги напоминает читателю, что роман Джойса якобы построен по образцу гомеровской «Одиссеи». Комментаторы Джойса, основываясь на высказываниях самого автора, подробно показали параллельность эпизодов его романа и гомеровской поэмы. Параллели эти такого рода: у Гомера Одиссей, вернувшись домой, находит, что в его отсутствие множество женихов добивалось его жены, но она осталась верна; у Джойса Блум, вернувшись домой, находит, что в постели его жены незадолго до него был чужой мужчина. И это еще одна из наиболее убедительных. Возможно, что при писании романа Джойс, действительно, руководился какими-то аналогиями с «Одиссеей», как своего рода лесами. Но аналогии эти решительно ничего не выясняют для читателя и ничего не помогают понять. Факт этих параллелизмов и заглавие книги не более как лишнее свидетельство о сложности, заковыристости и книжности воображения Джойса и его творческих методов.

Фабула романа, если ее можно назвать фабулой, очень проста. Действующих лиц трое: Стивен Дедалус—известный нам по «Портрету художника в молодости», но на несколько более позднем этапе своей жизни, уже побывавший в Париже, расплевавшийся с католичеством, учитель и поэт; Леопольд Блум—дублинский еврей, сын выкреста из венгерских евреев Рудольфа Вирага, прежде страховой агент, теперь агент по объявлениям одной дублинской газеты; и жена Блума—Ма-

рион. Действие происходит в определенный день и год: 16 июня 1904 года. Роман состоит из трех неравных частей. В первой Стивен встает, дает урок, разговаривает с директором школы и гуляет по берегу моря. Во второй, самой длинной, Блум встает, ходит по разным делам по городу, присутствует на похоронах, заходит в ресторан, сидит на берегу моря и смотрит на девушек, сидит в родильном приюте, где рожает жена одного его знакомого; передвижения Блума перемежаются передвижениями Стивена—одна глава целиком посвящена ему,—он в библиотеке разговаривает на литературные и филологические темы с представителями ирландской интеллигенции, которые введены в роман из действительной жизни. Здесь фигурируют разные литературные известности, как, например, Джордж Рэссель. Кончается вторая часть большой главой, написанной в диалогической форме, где Блум и Стивен попадают в публичный дом и там встречаются; Стивен, пьяный, разбивает люстру и уходит. Блум, выдержав объяснение с хозяйкой, идет за Стивеном. Стивен, все еще пьяный, ввязывается в разговор с пьяными солдатами, и один из них бьет его так, что Стивен теряет сознание. Блум его уводит.

В третьей части Блум со Стивеном сначала сидят в извозчичьем бараке, Блум открывает, что Стивен второй день ничего не ел, ведет его к себе и кормит его. После этого Стивен уходит, и Блум ложится спать в постель, где уже спит его жена и откуда недавно ушел ее любовник. Кончается роман длинной главой, в которой «стенографированы» мысли разбуженной Блумом Марион.

Ясно из изложенного, что роман—далеко не авантюрный, и из изложенного не явствует, что такой роман может быть интересен. Однако, компетентные критики почти без различия литературных партий (среди первых приветствовавших «Одиссея» были люди, совершенно чуждой литературной традиции, реалисты-общественники, Уэлс и Беннет) сходятся на том, что это одно из крупнейших литературных явлений XX века. «Одиссея» делает интересным не впервые предпринятая попытка рассказать, ничего не выпуская, жизнь одного человека за одни сутки, а во-первых, огромная художественная насыщенность самой ткани романа, во-вторых, возникающий из романа огромный образ Блума.

«Одиссей» написан в разных, так сказать, словесных «ключах». Эти «ключи» придают изложению как бы новое измерение, новый коэфициент, и глава отличается от главы не только своим содержанием, но и своей словесной окраской, которая в свою очередь сложным образом связана с этим содержанием. По интенсивности «словотворческой» и «словодеформирующей» энергии, по ее разнообразию и виртуозности Джойс несомненно не имеет равных. Большинство великих деформаторов слова деформировало его в одном направлении, ломая его для одной

цели, заданной всей установкой писателя. Так было у Мильтона, создавшего свой искусственный латинизированный язык как часть взрощенной на стыке ренессанса с реформацией новой буржуазной идеологии; так было и у Маяковского, создавшего освобожденный от литературщины стих революции. Даже Гоголь и Шекспир при всей своей деформирующей энергии имели всего два-три словесных регистра, близко друг другу родственных и которыми они пользовались вновь и вновь. Но для Джойса важно не создать один целеустремленный стиль, а овладеть и подчинить себе слово так, чтобы он мог из него делать, что захочется. В этом отражается в основном его волюнтаристский кубизм, стиль упадочной буржуазии, желающей уложить реальность в формы своего выбора и заменить действительность миром ею же творимых форм. Но эта тенденция, столь сильная во всей современной живописи [1], у Джойса усиливается его специфической ирландской обидой против английского языка, который он должен отнять у англичан и на почве которого он должен победить самого Шекспира. То же было и у Синга, но Синг, вернувшись из Парижа в Ирландию, удовлетворяется созданием одного синговского диалекта, равноправного с любой литературной формой английского языка. Джойс, выйдя на европейскую арену, искал большего и создавал язык, который мог бы обнять все формы английского языка, вобрать их в себе, как ручьи в море.

Джойса иногда сравнивают по силе словотворчества, притягивая сюда и любовь к непечатному, с Рабле, великим языкотворцем, стоящим на заре новой буржуазной светской культуры. Внешнее сходство несомненно. По чистой воле к словотворчеству Рабле и Джойс—родные братья. Сходство доходит до подробностей—оба любят собственные имена и любят их искажать до неузнаваемой карикатуры, оба любят гротеск застывших словесных штампов. Но это сходство только внешнее. Словотворчество Рабле целенаправленно, оно служит его смеху и его сатире, таранящей средневековую поповщину. И существо стиля Рабле и стиля Джойса в корне противоположны. Рабле от избытка сил играет с данным ему историей материалом;

---

[1] Стиль основного направления современной французской живописи (обслуживающей паразитическую буржуазию всего Запада) основан на искажении действительности путем стилизации ее по произвольно выбранному признаку, более или менее логически выдержанному. Стиль этот отражает, с одной стороны, жажду новых острых впечатлений, свойственную бездельной и переутонченной буржуазии, с другой—стремление к активности, не находящее себе дела в практической жизни и уходящее поэтому в чисто волюнтаристскую конструкцию форм, не заданных объективной действительностью и не имеющих цели вне самих себя. Кубизм в узком смысле слова был заостренным выражением этой тенденции; он отличался рационализаторским уклоном и рекомендовал искажать действительность путем сведения ее к системе сравнительно простых геометрических фигур, кубов и т. п.

он радуется языку, как радуется жизни и телу, и любовь к непечатному у него идет от любви ко всему телесному и живому, где нет чистого и нечистого, благородного и низкого, а все, что живо—благо. Эго—жизнерадостная игра в стихии слова и жизни. У Джойса это напряженное стремление защититься от реальности ее разнообразным отражением в слове и торжествовать над ней, загнав ее в тесные и чуждые узы словесных форм. А когда он подчиняется реальности, натуралистически подбирая для нее самые адекватные, самые галлюцинаторные слова, он это делает как наследник романтического натурализма, ищущего мучительного наслаждения в уродстве, тошноте и страдании, как Флобер—в пошлости господина Оме и в гибели Эммы Бовари, как Мопассан—в унижении Пышки, и влечение к непечатному, которое у Рабле есть только часть его общей жизнерадостности, у Джойса деталь того же наслаждения грязью и унижением.

Основной фон и основная традиция «Одиссея», как я уже указывал,—эстетический, формалистический натурализм. В этом стиле выдержаны все первые главы книги: игра на словесных ключах начинается только во второй четверти. Стиль начальных глав тесно связан со стилем «Портрета художника в молодости». Это тоже стенограмма, но уже определенно натуралистическая, с особой любовью останавливающаяся на уродстве и тошноте. В овладении материальной действительностью Джойс достигает величайшей адекватности искуснейшим выбором слов. Многие места из этих глав стали хрестоматийными. Одно из наиболее характерных то, где Блум выходит в битком набитый в час завтрака ресторан [1].

> «Забравшись на высокие табуретки перед стойкой, заломив шляпы на затылок, у столов требуя еще хлеба в счет порций, чавкая, глотая полные рты жеваной пищи, с глазами навыкат, вытирая мокрые усы. Бледный смальцелицый молодой человек натирал стакан, нож и ложку своей салфеткой. Еще напустил микробов. Человек с детской в соусных пятнах салфеткой, заткнутой за шею, сбрасывал булькающий суп в отверстие глотки. Человек выплюнул на тарелку: полупрожеванный хрящ—нет зубов и не разжует. Откусил больше, чем может прожевать. Я похож на них? Видеть себя так, как другие нас видят. Голодный человек—гневный человек.

[1] Заранее извиняюсь за все переводы, которые по своей приблизительности не могут дать представления об этой стороне Джойса—той величайшей адекватности, с которой он использует средства английского словаря, расширяя их словотворчеством, которое в натуралистических главах остается еще довольно дискретным.

Работает зубами и челюстью. Не делайте. Ах! Кость. Это как последний языческий король Ирландии Кормак в школьном стихотворении подавился в Слетти, что на юг от Бойна. Что бы такое он съел. Что-нибудь вкусное. Святой Патрикий обратил его в христианство. Однако, не сумел проглотить.

— Ростбиф с капустой.

— Одно рагу.

Запахи людей. Ему подступило к горлу. Прожеванные опилки, сладковатый тепловатый папиросный дым, вонь раковины, пролитое пиво, мужская пивная моча, застарелое брожение.

Здесь куска не съесть. Тип точил нож и вилку, чтобы съесть все, что перед ним стояло, старик ковырял в зубах. Легкий спазм в горле, набит, отрыжка. До и после. Молитва перед едой. Посмотреть на эту картину, потом на вон ту. Слизывает соус рагу кусочками моченой мякины. Слижи языком, эй ты. Выбраться вон.

Он посмотрел кругом на встабуреченных и пристолившихся едоков, крепко сжимая стенки ноздрей» (стр. 161).

Приблизительно с трети книги начинается игра словесными ключами. Одна глава, особенно знаменитая по своей совершенно невозможной, но своеобразно деликатной непристойности—та, в которой Блум лежит на берегу моря и, эротически возбуждаясь, смотрит на незнакомую девушку Герти,—написана в стиле бульварного романа, полном вульгарнейших кстати и некстати выскакивающих словесных клише. Другая рассказана полным англо-ирландской матерщины «сказом» дублинского мещанина. Третья—та, где группа мужчин сидит в приемной больницы, пока рожает жена одного из них,—представляет собой своего рода историю английского повествовательного стиля в пародиях: начиная с латинского подстрочника и с ирландской героической прозы через англо-саксонский эпос и кончая современным американским романом. Еще одна глава (Стивен у Блума) написана вся в форме экзаменационных вопросов, на которые следуют длинные ответы, написанные нарочито «научным» и суконным языком.

В таком роде (Блум, найдя калитку своего дома запертой, перелез через стену):

«Упал ли он?

Вследствие установленного веса его тела, равного четырем пудам пятнадцати фунтам казенного веса, каковой вес был удостоверен автоматической машиной для периодического самовзвешивания в торго-

вом помещении Франсиса Фредмана, фармацевтического химика в номере 19 по Фридрик-стриту, северная сторона, в прошедший праздник вознесения, а именно мая двенадцатого числа високосного тысяча девятьсот четвертого года христианского летосчисления (иудейского же летосчисления пять тысяч шестьсот шестьдесят четвертого, магометанского же летосчисления тысяча триста двадцать второго), золотое число 5, эпакт 13, солнечный цикл 9, доминикальные литеры CB, римского индикатиона 2, Юлианского периода 6617, MXMIV» (стр. 621—622).

Или дальше к концу главы где Блум в постели рассказывает Марион про свой беспутный день:

«В каком направлении лежали слушательница и рассказчик?

Слушательница на ВЮВ; рассказчик на ЗСЗ; на 53 градусе северной широты и 6 градусе западной долготы; под углом в 45° к земному экватору.

В каком состоянии—покоя или движения?

В состоянии покоя относительно самих себя и друг друга. В состоянии движения, поскольку обоих уносило к западу, одного вперед, другого назад собственным постоянным движением Земли, по вечно меняющимся путям неизменяющегося пространства» (стр. 688).

Такими же особыми словесными «ключами» выделены и две главы, наиболее значительные по своему содержанию и композиции романа,—длинная диалогическая глава (больше 150 страниц) в конце второй части и заключительная глава—«внутренний монолог» Марион Блум.

Первая из них—кульминационный пункт всего романа. Болезненная сила Джойса достигает в ней своего крайнего напряжения. По буйности, богатству воображения ее сравнивали с «Вальпургиевыми ночами» гетевского «Фауста». Она построена в двух, внешне не различенных планах. Основной ее костяк—натуралистический диалог. Местами, как в сцене столкновения Стивена с солдатом, он дан в чистом виде, но по большей части главы он бесконечно осложнен вторым планом—«реализацией подсознательного». В содержании этой «Вальпургиевой ночи» явственно обнаруживается близость Джойса с Фрейдом, но профессорски глубокомысленный психоанализ Фрейда дается Джойсом в шутовском наряде. (Иронией по адресу Фрейда отзывается и самая генеалогия Леопольда Блума: подобно самому творцу психоанализа, психоанализируемый герой Джойса—еврей из Венгрии.)

Реализация эта дана так, что она может быть воспринята и как чисто словесная «реализация метафор» (прием, часто встречающийся в гораздо более скромном масштабе у Маяковского) и как действительная реализация «подсознательной фауны» неосуществленных желаний и оборванных ходов чувства. Дано это в гротеске, то и дело переходящем в клоунаду и дающем возможность иронического подхода к разоблачаемым «глубинам». (Вообще, как у Бабеля, в словесной игре Джойса большую роль играет самозащита иронией—то, чего нельзя сказать с наивной прямотой, должно подать через искажающий ряд кривых словесных зеркал.)

Строится эта реализация подсознания так. План реалистический. Блум входит к проститутке Зое, которая предлагает ему папиросу. Он отказывается и делает по этому поводу какое-то банально-моралистическое замечание; она ему на это предлагает произнести митинговую речь. Эта реплика становится отправным пунктом для перехода во второй план «реализованного подсознания». В течение нескольких страниц разворачивается воображаемая судьба Блума как оратора и общественного деятеля, причем внешне диалог второго плана ничем не выделен из плана натуралистического—продолжается то же действие, та же сцена. Блум растет. Из оратора он становится царем.

Блум. Возлюбленные подданные, наступает новая эра. Я, Блум, говорю вам, что се она уже грядет. Истинно, по слову Блума, вы скоро войдете в грядущий златой град, в новый Блумусалим в Новой Гибернии [1] грядущего.

Тридцать два рабочих с розетками по одному от каждого графства Ирландии, под руководством Дервана-строителя, строят новый Блумусалим. Это колоссальное здание—крытое хрусталем, в форме огромной свиной почки, содержащее сорок тысяч комнат. В процессе его постройки ряд зданий и памятников разрушают. Правительственные учреждения переносятся временно в железнодорожные бараки. Множество домов сносится. Жителей выселяют в бочки и в ящики, на которых буквы Л. Б. красной краской. Несколько пауперов падают с лестницы. Участок городской стены Дублина, на котором толпились зрители, проваливается.

Зрители. Morituri te salutant[2] (*умирают*).

Появляется человек в макинтоше, который хочет разоблачить самозванство Блума, но Блум приказывает его застрелить, и опять следует ремарка.

Пушечный выстрел. Человек в макинтоше исчезает. Блум скипетром сшибает головки маков. Немедленно приходят из-

[1] Латинское имя Ирландии.
[2] Обреченные на смерть тебя приветствуют.

вестия о смерти многих могущественных врагов, скотоводов, членов парламента, членов постоянных комиссий. Телохранители Блума раздают милостыню, медали в память, хлебы и рыбу, значки общества трезвости, дорогие сигары «Хенри Клей», даровые кости для супа, резиновые презервативы в запечатанных конвертах, перевязанных золотой тесемкой (пропускаю 12 строк ремарок). Всеобщая давка. Женщины рвутся вперед, чтобы дотронуться до края блумовой одежды. Лэди Гвендолина Дьюбедат пробивается сквозь толпу, вскакивает на лошадь и целует его в обе щеки при всеобщем громком одобрении. Вспышка магния. Снимают фотографию. Детей и грудных младенцев подымают на руках.

Реализация продолжается. Блум уже не царь, а Мессия.

Голос. Блум, ты ли Мессия, сын Иосифов или сын Давидов?

Блум (*таинственно*). Ты сказал.

Брат Бэзз. Тогда сотвори чудо.

Блум ходит по сетям, закрывает левый глаз левым ухом, проходит через несколько стен, влезает на обелиск Нельсона, свешивается с его верхнего края за веки, съедает двенадцать дюжин устриц (включая раковины), исцеляет несколько человек от падучей, кривит лицо,—чтобы вышло похоже наряд исторических лиц: лорда Биконсфильда, Лорда Байрона, Уота Тайлера, Моисея Египетского, Моисея Маймонида, Моисея Мендельсона, Хенри Ирвинга, Рипван-Винкля, Кошута, Жан-Жака Руссо, барона Леопольда Ротшильда, Робинзона Крузо, Шерлока Холмса, Пастера, выворачивает обе ступени одновременно в разных направлениях, велит приливу обратиться вспять, затмевает солнце мизинцем.

Папский Нунций *(в мундире папского зуава, стальной кинжал на груди, в латах ручных и ножных, с большими солдатскими усами и в коричневой бумажной митре)*. Рождение же Леопольдово [1]. Моисей роди Ноя, Ной же роди Евнуха [2], Евнух же роди О'Халлорана, О'Халлоран же роди Гуггенгейма... Остропольский же роди Смердоза, Смердоз же роди Вейсса, Вейсс же роди Шварца... Сомбатели же роди Вирага, Вираг же роди Блума, и наречется имя ему Эммануил» (стр. 467—468).

Несколькими десятками страниц дальше новая «реализация». Появляется здоровенная усастая бандерша, которая своим мужеподобным видом возбуждает в Блуме обрывок мазохистских переживаний, которые и развертываются на ряде страниц с необыкновенной детальностью. Это самое жутко-отврати-

---

[1] У Джойса евангельские тексты по-латыни.

[2] «Евнух» вместо библийского «Еноха», типичная для Джойса реформация по звуко-«снижающей» ассоциации.

тельное место в книге и, несмотря на отсутствие непечатных слов, одно из немногих отчетливо порнографических. Несомненно, что ирония и клоунада Джойса по адресу фрейдизма— «смех сквозь слезы».

Структурно эти места играют роль краеугольного камня всего романа, потому что именно в них Блум окончательно складывается для читателя в ту колоссальную фигуру, которая и есть содержание романа. Блум—это человек слабых, робких, сдавленных желаний. Человек, не умеющий и не смеющий желать, но всю жизнь исподтишка желающий. Это огромное воплощение среднего буржуа, не слишком удачливого, в конкурентной борьбе с не слишком большими амбициями, не умеющий как следует жить с женой, но смущаемый и возбуждаемый своей же дочерью и мечтающий о светских амурах; неудачливость и неосуществленность желаний делают из него немножко лирика и романтика, и он с симпатией относится к беспутному и «гениальному» богеме Стивену. Беспощадно освещая самые темные закоулки сознания и подсознания вульгарного мещанина Блума, Джойс располагает эти закоулки в их повседневном контексте вперемежку с «человеческими слабостями», «возвышающими» проблесками чувства, на фоне мелких поражений и неудач, делая из Блума фигуру жутко-живую, интимно-близкую, трогательную, почти симпатичную. В то же время, давая образ Блума как циклопическое сооружение из бесконечно многих и бесконечно разнообразных слагаемых, Джойс придает ему монументальные размеры и делает из него героическую фигуру, которой не страшно сравнение с «Одиссеем», чье имя с такой натяжкой он носит.

Наконец, в знаменитой последней главе натуралистический прием стенограммы «внутреннего диалога» дан в чистейшем и крайнем виде (причем подчеркнут отсутствием знаков препинания на всем протяжении этих 45 страниц). В этом монологе дана во весь рост еле намеченная в предыдущих главах Марион Блум. Марион—самка, самка филистерская и мещанская, но и сквозь это филистерство и мещанство выступающая, как монументальная Вечная Женственность плоти.

В постели, лежа рядом с Блумом, Марион «думает», думает о том, какой никудышный, жалкий и трусливый муж Польди Блум, как гадки его отношения к дочери, как хорошо было бы соблазнить интеллигентного мужчину Стивена, как возбудить Блума так, чтобы он ей дал, сколько надо денег, она думает о покупках, о деньгах, о любовниках (у нее их было очень много—один из них только что лежал у нее в постели, прежде чем вернулся Блум), о том, что она с ними делала, потом опять, как она позовет Стивена:

> «будет музыка и папиросы я буду ему аккомпанировать сперва надо будет клавиши вычистить мо-

локом что мне приколоть белую розу или волшебные пирожки от Липтона я так люблю запах большого магазина $7^1/_2$ пенсов фунт или же с вишнями и розовый сахар 11 пенсов фунта два конечно хорошие цветы для середины стола это будет дешевле у как его я недавно видела я обожаю цветы ах как я хотела бы чтоб вся квартира тонула в розах господи боже что может быть лучше чем природа дикие горы и там море и волны несутся и деревня так красиво поля овес и пшеница и всякая штука все эти чудесные коровы гуляют так оживаешь видишь реки озера и всякие цветы всякого цвета и запаха всюду растут даже в канавах подснежники и фиалки природа а которые говорят что нет бога копейки не стоит вся их ученость пусть сами пойдут и сотворяют что-нибудь я его часто спрашивала атенеты или как их там звать, а потом сами вопят чтобы священника когда им помирать а почему почему потому что страшно ада нечистая совесть да да я их хорошо знаю кто был на свете прежде чем его сотворили кто ах этого они не знают и я не знаю так что вот этот то же самое как если бы они старались помешать солнцу встать завтра солнце светит для тебя он сказал тот день когда мы лежали в рододендронах на Хоудском мысу в сером костюме и соломенной шляпе тот день когда я добилась чтоб он сделал мне предложение да сперва я дала ему кусочек кекса изо рта и был високосный год как сейчас да 16 лет тому назад боже боже после этого длинного поцелуя я чуть не задохлась да он сказал что я горный цветок да правда мы все цветы тело женщины да единственный раз в жизни он сказал правду и солнце светит сегодня для тебя да потому он мне и понравился потому что я видела что он понимает или чувствует что такое женщина и я поняла что всегда сумею обойти его и я дала ему все удовольствие какое могла затягивая его пока он попросил меня сказать да и сначала я не хотела отвечать только смотрела вдаль на море и небо я думала как много чего он не знает о Мэлви и мистере Станхепе и о Хестер и об отце и о старом капитане Гровзе и о матросах которые играли в птички летят или в чехарду и в мытье посуды как говорят в порту и о часовом перед домом губернатора с этой штукой на белом шлеме бедненький совсем изжарился и испанские девушки смеются в шалях и высоких гребенках и аукционы по утрам греки и евреи арабы и еще один бог знает кто со всех концов Европы и Дьюкстрит и птичий рынок кудахтанье

перед лавкой Ларби Шарона и бедные ослики ползут наполовину во сне и неопределенные какие-то типы спят в мантильях в тени на ступенях и большие колеса телег с волами и старая крепость которой тысячи лет да и эти красивые мавры все в белом и тюрбанах как цари просят вас присесть в какой-нибудь лавке где не повернуться и Ронда со старыми окнами гостинниц глаза выглядывают за решеткой спрятались чтоб ее поклонник целовал железо и винные погреба наполовину открытые по ночам и их ученость пусть сами пойдут и сотворят что-нибудь я его кастаньеты и та ночь когда мы опоздали на пароход в Алхесирасе сторож ходил такой спокойный с лампой ах и этот страшный поток внизу в ущельи ах и море море малиновое иногда как огонь и эти удивительны закаты и фиговые деревья Аламеды да и все эти странные переулочки и розовые и голубые и желтые дома и розовые сады и жасмин и герань и кактусы и Гибралтар девочкой где я была горный цветок да когда я всунула розу в волоса как андалузские девушки или приколоть красную да и как он меня целовал под мавританской стеной и я подумала что ж чем он хуже другого и тогда я его попросила глазами спросить опять да и он спросил согласна ли я да сказать да мой горный цветок и сперва я обняла его да и притянула вниз к себе так что он мог чувствовать мои груди так пахли да и сердце у него билось как сумасшедшее и да я сказала да я согласна да».

На этом кончается «Одиссей».

Как «Война и мир», роман Джойса кончается женщиной как воплощением вечной, неизменной, непрекращающейся, надисторической жизни плоти. Для Толстого торжество самки Наташи торжество сельской, т. е. помещичьей стихии над городской, культурной, интеллигентской историей, залог того, что на стороне исторически побеждаемого класса стоят сверхисторические силы животной жизни. Для Джойса торжество самки Марион—торжество чудных сил, торжество тех, кто останется жить, когда любовник тлена и смерти будет окончательно выметен историей. Заключающая нота романа может показаться нотой примирения: Марион под конец овеяна идиллической лирикой. Но эта идиллия не примирение художника с ней, а только ее самодовольное успокоение в торжестве самки, которой всегда хватит самцов—и «чем один хуже другого». Для Джойса этот конец означает торжество мещанской Ирландии, которой не нужен и Блум с его робкими желаниями, бочком пристегнутый к культуре, и которая для Стивена может

сулить только постель распутной мещанки. А в плане европейском конец «Одиссея» означает торжество живущего мещанства над переутонченными пораженцами жизни типа Стивена и Джойса. Нечего и говорить, что на другие исторические перспективы кругозор таких людей, как Джойс, не распространяется.

«Одиссей»—конец творческого пути Джойса и торжество Марион—его последнее слово. После «Одиссея» Джойс вот уже десять лет работает над произведением, отрывки из которого печатались в журналах под заголовком Work in Progress («Работа на ходу») и выходили отдельными брошюрами (Anna Livia Plurabelle, Haveth Chiders Everywhere) и граммофонными пластинками с голоса самого автора. Это уже чистая заумь, работа словесного мастера на холостом ходу. Тема—опять Ирландия, но Ирландия, уже совершенно нереальная—смесь заумно-стилизованной речи дублинского простонародья с мифологическими арабесками, не более убедительными, чем уравнение Блум-Одиссей.

В русском футуризме заумь пришла в самом начале. Она была декларацией независимости от старых литературных штампов и школой абстрактной звуковой техники как предварительные упражнения к созданию новой поэзии, богатой смыслом и в наиболее сильных своих проявлениях работавшей на революцию.

У Джойса заумь приходит в конце карьеры, завершившейся блестящей, но бесперспективной удачей. «Одиссеем» Джойс исчерпал свой материал; уложил реальную Ирландию на прокрустово ложе космополитического кубизма; изломал английский язык на свой лад; создал монументального сверхмещанина Блума; и в зените своей победы сдал все завоеванные позиции мещанке и самке Марион. Дальше было делать нечего. Оставалось голое мастерство, и оно пошло дальше и дальше вертеться, размалывая язык и смысл в какую-то бесформенную и бессмысленную массу.

Что же нам делать с Джойсом? Нужен ли он нам и можно ли критически выделить из него что-нибудь, практически полезное для советского искусства?

Во-первых, надо помнить, что Джойс—это «Одиссей» и что «Дублинцы» и «Портрет художника в молодости» интересны только как подступы к «Одиссею». «Одиссея» же перевести бесконечно трудно, поскольку он написан на языке, во всех направлениях выходящем за пределы английского языка. Это делает перевод в точном смысле слова невозможным и потребует от переводчика языкотворчества, адекватного по-русски тому, что Джойс проделал у себя. Задача принципиально неразрешимая, так как языковое творчество Джойса обусловлено рядом исторических и культурных моментов, отсутствующих для русского языка. Не говоря уже о всестороннем использо-

вании Джойсом языковых возможностей, отсутствующих по-русски. Всякий перевод «Одиссея» будет неизбежно неудовлетворительным. Во всяком случае он потребовал бы больших предварительных работ, которые скорей всего могли бы принять форму хрестоматийного монтажа с комментариями. С другой стороны, переведенный Джойс никогда не станет предметом ширпотреба, и круг читателей его—вне среды, давшей на него прямой социальный заказ—будет всегда ограничен литературоведами, писателями, работниками кино.

Советские киноработники, надо сказать, уже давно открыли Джойса. Эйзенштейн еще в 1929 году указывал на него как на одного из немногих писателей, могущих быть полезным для киноработника. Проза Джойса в значительной мере построена на принципах, родственных киномонтажу. Последовательность регистрируемых моментов как в натуралистической стенограмме впечатлений, так и в двухплановой конструкции «Вальпургиевой ночи» определяется моментами того же порядка, что смена кадров в кино. С другой стороны, острый, неметафорический, четкий рисунок предметов внешнего мира у Джойса дает эффекты, сходные с теми, которых добивалась школа Эйзенштейна в отношении предмета к рамке кадра. Однако в связи с отходом советского кино от формализма эйзенштейновской школы актуальность Джойса отходит на второй план и становится все более вспомогательной.

А для писателей? Тут надо без обиняков признать, что слишком много в творческом методе Джойса неотделимо от той специфически-упадочной фазы буржуазной культуры, которую он отражает, слишком мало выходит за ее пределы. Метод внутреннего монолога слишком тесно связан с ультрасубъективизмом паразитической рантьерской буржуазии и совершенно не соединим с искусством строящегося социализма. То же можно сказать о методе «реализации подсознания». Не менее чужд динамике нашей культуры глубоко статический метод, по которому сложен образ Блума и вокруг него весь роман. Роман грандиозен—слов нет,—а в наши дни, когда дан лозунг создать Магнитострой искусства, его огромные контуры могут кое-кого соблазнить. Но Магнитострой не только объем, но и рост, и работа, и цель—часть революции. «Одиссей» неподвижен. Больше, чем на Магнитострой, он похож на пирамиду Хеопса.

Словотворчество Джойса, конечно, превосходит собой все, что сделано в этом направлении в русской литературе. Но хотя словотворчество Белого и футуристов выросло из других корней, чем джойсовское,—стадия эта давно преодолена советским искусством вместе со всеми формами формализма, связанного с теми же моментами упадка буржуазии, которые у нас уже далеко позади.

Остается самый глубокий слой джойсовского мастерства—его натуралистическая хватка, его галлюцинирующая точность

выражения—все то, в чем он наследник и ученик французских натуралистов, доведший до крайнего предела их культ «точного слова» (mot juste). Эта точность несомненно дает Джойсу известную реальную, материалистическую власть над внешним миром. Но коренится она, с одной стороны, в болезненном, пораженческом влечении к уродливому и отталкивающему, с другой—в эстетско-собственническом влечении к обладанию «вещами». Так что и этот единственный реалистический элемент джойсовского мастерства оказывается принципиально чужд тому реализму, к которому стремится советское искусство и который есть овладение миром средствами «практического материализма», познающего и меняющего социальную реальность истории.

СОДЕРЖАНИЕ

Редактор—Редколлегия. Техред М. Терюшин. Москва. Уполномочённый Главлита В 34831. Тираж 50.000. С. Л. № 89. Сдано в производство 20/III—33 г. Подписано к печати 9/IV—33 г. Печатн. лист. 30$^{1}/_{2}$. Бумага 62×94 см $^{1}/_{16}$. Зак. № 414. 16-я типография треста «Полиграфкнига», Трехпрудный пер., 9.

Цена 5 руб.

СКЛАД ИЗДАНИЙ:
ЛИТХУДСЕКТОР КОГИЗ
Москва, 1-ый Колобовский пер., № 12.

